

Irena Poniatowska (Warszawa)

## „Restituta Polonia“ in der polnischen Symphonie zu Beginn des 20. Jahrhunderts\*

Die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert war für die polnische Kultur ein neuralgischer Moment. Nach dem letzten Aufstand des polnischen Volkes gegen die Gwalt Herrschaft im Januar 1863 wurde Polens Untergang endgültig besiegelt. Die Unterstützung anderer europäischer Staaten beschränkte sich auf diplomatische Phrasen und die Unabhängigkeit wurde zu einer „inneren nationalen Frage der Unterdrücktenstaaten“, schreibt Joanna Kurczewska.<sup>1</sup> Bismarck realisierte seine Idee der Germanisierung Polens, von Russland wurde

View metadata, citation and similar papers at [core.ac.uk](https://core.ac.uk)

provided

„zu Grabe getragen“ betrachtet und als Gegenstand von Wehmut, Trauer und Hoffnungslosigkeit wurde es zu einem Leitmotiv der Malerei. In seinen Zyklen von Zeichnungen *Polonia*, *Lituania*, *Wojna* übermittelte dies sehr ausdrucksstark Artur Grottger in der romantischen Vision von Heldentum und nationaler Tragödie – alles in einer Atmosphäre des „funèbre“ gehalten. Maksymilian Gieryski zeigte zwar den Aufstand in den Farben von Ulanen und Jacek Malczewski in symbolischen Bildern, die dargestellten Szenen jedoch waren in ihrer Aussage dramatisch, nicht selten geradezu tragisch. Nur Jan Ma-

---

\*Eine kürzere Fassung dieses Textes erschien bereits auf Polnisch: Irena Poniatowska, *Polonia odrozoną w symfonii polskiej początku XX wieku*, in: *Complexus effectuum musicologiae. Studia Mirosłao Perz septuagenario dedicata*, hrsg. von Tomasz Jeż, Kraków 2003, S. 403-412. Alle deutschen Übersetzungen polnischer Zitate stammen von der Autorin bzw. von ihrem Übersetzer.

<sup>1</sup>Joanna Kurczewska, *Naród w socjologii i ideologii polskiej. Analiza porównawcza wybranych koncepcji z przełomu XIX i XX wieku* [„Die Nation in der polnischen Soziologie und Ideologie. Vergleichende Analyse ausgewählter Konzeptionen um die Wende des 19. und 20. Jahrhunderts“], Warszawa 1979, S. 25f.

tejko „ermutigte das Herz“ mit der großen geschichtlichen Thematik seiner Gemälde genauso wie Henryk Sienkiewicz mit seiner Roman-Trilogie (*Ogniem i mieczem*; *Potop*; *Pan Wołodyjowski*, 1884–1888).

Die Repressionen bewirkten, dass der Gedanke an die Befreiung erlosch und sich die positivistischen Losungen von „organischer Arbeit“ und „Arbeit an den Grundlagen“ popularisierten. Dies brachte gewisse Resultate für die ökonomische und die kulturelle Entwicklung – insbesondere im preußischen Teilungsgebiet. Jedoch wurden die soziale, die kulturelle und die Bildungsebene stark vernachlässigt. Nur Warschau besaß ein Institut für Musik sowie die Theaterbühne des Teatr Wielki. Und an der Schwelle zum neuen Jahrhundert wurde die Warschauer Philharmonie als erste ihrer Art in Polen eröffnet, ebenso die Galerie „Zachęta“ in der Kunstwerke ausgestellt wurden, und das alles, obwohl es im Jahre 1900 gerade im russischen Teilungsgebiet rund 70% Analphabeten gab. Jedoch war die künstlerische Elite auf polnischem Boden bedeutend. In Krakau schufen S. Przybyszewski und S. Wyspiański, in Zakopane K. Tetmajer, J. Kasprówic, S. Żeromski, T. Miciński und S. Witkiewicz, in Lemberg L. Staff sowie S. und W. Brzozowski – die Vertreter der, ganz allgemein gesagt, neuen, „jungpolnischen“ Strömungen. In Warschau dominierten die positivistischen Schriftsteller B. Prus, E. Orzeszkowa und H. Sienkiewicz; in der Presse bezeichneten sie sich allerdings als „Junges Polen“ („Młoda Polska“) insbesondere in *Chimera*, einer Zeitschrift auf europäischem Niveau mit modernistischem Charakter. Gleichzeitig lancierte man in der Publizistik den Abschied von patriotischen Inhalten, von der nationalen Problematik. Das Wesen dieses Umschwungs erfasste Magdalena Dziadek,<sup>2</sup> indem sie feststellte, dass – trotz einiger Kritik – die Überzeugung von der Existenz eines transzendenten „Volksgesistes“ im Erbe der Romantiker bewahrt wurde. Diese Überzeugung wurde sogar noch verdichtet durch eine biologische Argumentation von der Verwandtschaft der Rasse und des Blu-

---

<sup>2</sup>Zum Folgenden siehe Magdalena Dziadek, *Ewolucja koncepcji muzyki narodowej od Romantyzmu do Młodej Polski* [„Die Entwicklung der Konzeption der nationalen Musik von der Romantik bis zum ‘Jungen Polen’“], in: *Muzyka polska w okresie zaborów* [„Polnische Musik in der Zeit der Teilungen“], hrsg. von Krzysztof Bilica, Warszawa 1997, S. 42.

tes. Doch gab es eine Uminterpretation des Begriffs Nationalkunst im Geiste des Individualismus. So verstand ihn später auch Karol Szymanowski: dass nämlich nur der Künstler, der sich frei ausdrücken darf, auch national sein könne, denn unter dem Druck einer Ideologie könne man nicht schaffen. Und jene „Volkstümlichkeit“ der musikalischen Sprache, die den bürgerlichen Rezipienten im 19. Jahrhundert befriedigte, wurde entfernt, denn die Suche nach einer universalen Aussage sollte das Ideal darstellen. Gleichzeitig fand damit auch eine Missachtung der musikalischen Vergangenheit Polens statt, mit einer Ausnahme selbstverständlich – Chopin.

Die nationale Strömung in der Musik, wenngleich eher mit einem traditionellen kompositorischen Stil verbunden, hielt sich jedoch und wirkte am Ende des 19. Jahrhunderts sogar mit verstärkter Kraft auf solche Gattungen wie Oper, Kantate, Ouvertüre und symphonische Dichtung ein. In der Oper gab es eine Rückkehr zu historischen Themen und zur großen polnischen Literatur, wenngleich dies keine Bearbeitung auf dem Niveau der literarischen Vorbilder darstellte. Es entstanden viele Gelegenheitswerke zu großen nationalen Gedenktagen wie zum Beispiel zur Enthüllung des Denkmals in Warschau für Adam Mickiewicz und des Denkmals in Żelazowa Wola für Chopin oder zum Słowacki-Jahr sowie zu Feiertagen, die mit der Geschichte Polens verbunden waren, zum Beispiel der Abschluss der 500-Jahr-Feier der Schlacht bei Tannenberg (Grunwald). An der Schwelle zum 20. Jahrhundert hielt Stanisław Wyspiański seinen Landsleuten mit schmerzhafter Spöttelei in seinem Drama *Wesele* („Die Hochzeit“) vor: „Und du – Flegel – hattest das goldene Horn, von dem dir nur die Schnur geblieben“. Dies war eine tragische Botschaft und zwar aus der Überzeugung heraus, dass sich das Volk aus Depression und Hilflosigkeit nicht werde erheben können. Auch die Musik hatte sich in ihrer Kraft zur Erweckung des nationalen Geistes erschöpft – vielleicht deshalb, weil sie in den Stellungen des Akademismus verharrte, in einer starren Ästhetik und Ideologie. Bevor jedoch jene Ästhetik Geschichte wurde, besiegt von den neuen Losungen des „Jungen Polen“, gab es den letzten Ausbruch von nationalen Ideen und von Patriotismus – und das nicht in der vokalen, mit dem Wort verbundenen Musik, sondern in der Symphonik. In die symphonische Dichtung drang die historische Thematik ein (zum Beispiel bei *Stańczyk* und *Bolesław*

*Śmiaty* von Ludomir Różycki) und in der Symphonie erschien das Thema der Wiedergeburt Polens, also „*Restituta Polonia*“ mit dem Anspruch eines Resümees der gesamten Epoche der Anstrengungen, in der Musik den Topos der Nationalität zu finden und mit ihm die musikalische Souveränität Polens zu bestätigen – eines Staates, den es auf der Landkarte Europas nicht mehr gab.

Hierbei geht es insbesondere um zwei Werke: die Symphonie h-Moll op. 24 genannt *Polonia* von Ignacy Jan Paderewski (1860–1941) und die ebenfalls *Polonia* genannte Symphonie F-Dur op. 14 von Emil Młynarski (1870–1935), in denen sich das Thema der Befreiung und die Hoffnung auf die Wiedergeburt des polnischen Staates äußerten. In einem dritten Werk hingegen – der Symphonie *Odrodzenie* („Wiedergeburt“) e-Moll op. 7 von Mieczysław Karłowicz (1876–1909) – wurde die Thematik der Wiedergeburt auf die Ebene des Erlebens eines einzelnen Menschen übertragen.

\* \* \*

Vom Thema des Polentums war in den letzten Dekaden des 19. Jahrhunderts bereits das symphonische Schaffen Zygmunt Noskowskis (1846–1909) durchdrungen. Bereits in der 1880 uraufgeführten Symphonie Nr. 2 c-Moll *Elegijna* („Elegische“) kann man in den einzelnen Sätzen die Freiheitsthematik wiederfinden: die Apotheose des Todes der Helden im langsamen Satz, wahrscheinlich als Ehrenbezeugung für die Teilnehmer des Aufstandes; im ersten und zweiten Satz das Kolorit der Rhythmen von Mazurka und Krakowiak, so als ob es der Aufruf zum Kampf wäre; und im Finale dann die symbolische Befreiung. Später – im Jahre 1901 – komponierte Noskowski den symphonischen Variationszyklus *Z życia...* [vermutlich: *narodu*]. *Pamięci Chopina* („Aus dem Leben [der Nation]. Dem Gedenken Chopins“). Dies sind, wie er selbst schrieb, Fantasiebilder für großes Orchester vor dem Hintergrund des Prélude A-Dur op. 28, Nr. 7 von Fryderyk Chopin, mit einem eigenhändig geschriebenen Programm, das – in einer metaphysischen Umhüllung des Ringens des Geistes – das Programm des Kampfes sichtbar werden lässt und mit einem Sieg endet. Es schließt mit den Worten: „Und es erklang in alle Richtungen

der Erde das mächtige Lied der Wiedergeburt“. Noskowski musste sein nationales Programm tarnen, das die russische Zensurbehörde nicht hätte „schlucken“ können. Deshalb verzichtete er auf die ursprüngliche Absicht, es „Aus dem Leben der Nation“ zu nennen, und entschied sich für „Aus dem Leben“. Dadurch wurden zwar der Sinn und die Aussage des Werkes deformiert, jedoch blieben sie für die Polen sichtbar, und dies umso mehr, als er auch in diesem Werk die Rhythmen der polnischen Tänze „alla polacca“, „Mazur“ und zum Schluss „à la Cracovienne“ einarbeitete, unverkennbares Polentum.

Henryk Opieński pries diese Variationen, zum Beispiel die achte für die geradezu unübertroffene Originalität der Harmonik, die zwölfte (*Elegia*) für das prächtige Kolorit der Verbindung von Englischhorn, Harfe sowie Solocelli und -violen. Jedoch schreckten ihn zeitweilig die Posaunen und die Tuba mit kurzen abgehackten Phrasen sowie der „Missbrauch“ der Trommel und der großen Trommel zur Erzeugung von Lärm, und er dachte über das eigentliche Thema des Werkes nach: „Dürfte denn die großartige Perle des Chopin’schen Lyrismus als Hintergrund für die hünenhaften Bilder der ganzen Volkstragödie dienen, abgeschlossen mit der freudigen Hymne der Hoffnung; [...] die Ausweitung dieses Poemchens zu gigantischen Ausmaßen macht [...] gar keinen freundlichen Eindruck, so, als ob jemand zum Beispiel eine der meisterhaften Stiftzeichnungen von Grottgger auf die Maße des Matejko’schen [Schlachtengemäldes] ‚Grunwald‘ vergrößere und es mit dem Kolorit der Ölfarben von Matejko verziere“.<sup>3</sup>

*Odgłosy pamiątkowe* („Widerhall der Erinnerungen“) von 1905, das letzte symphonische Werk Noskowskis mit nationalem Charakter, ist eine Melodienfolge von Hymnen, Märschen und polnischen Liedern, miteinander verflochtenen Verbindungsstücken und „Vorspielen“. Diese Fantasie erfreute sich eines „unbeschreiblichen Erfolgs“<sup>4</sup> und wurde von Gebethner & Wolff als Klavierauszug herausgegeben. Jedoch war dies kein großes hochstrebendes symphonisches Werk, sondern eher ein populäres (allerdings gut instrumentalisiert), ein

<sup>3</sup>Henryk Opieński, *Przegląd muzyczny. Filharmonia – Towarzystwo Muzyczne* [„Musikalische Revue: Philharmonie. Musikgesellschaft“], in: *Echo Muzyczne Teatralne i Artystyczne*, Nr. 961 (1.3.1902), S. 106.

<sup>4</sup>Siehe *Tygodnik ilustrowany* 1905, Nr. 42, S. 786.

Werk „für alle“, das an bekannte Gesänge erinnert. Die übrigen hier erwähnten Werke Noskowskis verbleiben bis heute lediglich in Autographen, was nichts anderes bedeuten kann, als dass weder ihre ideelle Aussage noch ihre musikalische Form ausreichen, sie als der Publikation wert zu betrachten, selbst nicht nach einhundert und mehr Jahren. Aber für die Geschichte der polnischen Musik haben sie doch eine große Bedeutung.

\* \* \*

In großen symphonischen Zyklen wie der dreisätzigen Symphonie Paderewskis und der viersätzigen Symphonie Młynarskis, die sehr geräumig angelegt sind in ihrer Aussage und ihrer Form, darf man von einer Inspiration durch die Wyspiański'schen Nationaldramen sprechen, ebenso durch die schon erwähnten Gemälde von Matejko, Malczewski und auch von Jan Styka, dem Schöpfer des „Panoramas von Raclawice“.

Die Symphonie von Paderewski wurde 1903 zum Gedenken des 40. Jahrestages des Januaraufstandes begonnen,<sup>5</sup> aber erst 1907 beendet, am 12. Februar 1909 in Boston unter der Leitung von Max Fiedler uraufgeführt, anschließend in London, Paris, Lemberg (1910) und Warschau (1911) gespielt und 1911 bei Heugel in Paris herausgegeben. Paderewski persönlich stellte ihr allgemeines Programm in einem Interview vor: Sie ist eine patriotische Ehrenbezeugung für die Heimat. Ein konkretes Programm sah der Komponist eigentlich nur im dritten Satz, der eine Art symphonische Dichtung ist und an die letzte Erhebung des polnischen Volkes zum Kampf gegen die Fremdherrschaft erinnert. Demgegenüber ist der erste Satz in einer freien klassischen Form gehalten und spiegelt die heroische Vergangenheit Polens wider, der zweite Satz die lyrische Seite der Natur des Volkes.<sup>6</sup> Obwohl der Charakter dieser Sätze vaterländisch ist, beru-

---

<sup>5</sup>Vgl. *The Paderewski Memoirs*, aufgezeichnet von Mary Lawton, New York 1939, S. 327.

<sup>6</sup>In *Młoda Muzyka* 1909, Nr. 7, S. 15, ist zu lesen, dass die Symphonie den Titel „Polonia“ trägt und dass Paderewski laut amerikanischer Zeitschriften ein

hen sie nicht auf Volksmelodien, auch nicht auf den Rhythmen von Volkstänzen. Ihr „Polentum“ steckt in jenem allgemeinen Programm und in der Verwendung von Motiven des so genannten Liedes der Legionen Dąbrowskis, „*Jeszcze Polska nie zginęła*“ („Noch ist Polen nicht verloren“), das im wiedergeborenen Polen zur Nationalhymne wurde. Paderewski griff zu einem ausgeweiteten Orchester im neuromantischen Stil mit einer Dreifachbesetzung der Holzinstrumente, einer vierfachen bei den Blechinstrumenten, mit drei der in Frankreich erfundenen Sarrusophone, mit einer großen Besetzung bei den Schlaginstrumenten, darunter auch der vom Komponisten selbst erfundenen Tonitruone (einem Blechbogen), mit Harfe, Orgel und Streichern. Dieses Instrumentarium nutzte er auf „verdichtete“ Art und Weise. Paderewski arbeitete vor allem mit dem thematischen Tutti, an den Kulminationspunkten jedoch unter Einbeziehung der gesamten Besetzung auch mit einem dynamisch-akkordischen Tutti.<sup>7</sup> Für die Präsentation der Themen und ihre Verarbeitung machte sich der Komponist verschiedene Instrumente zu Nutze, einschließlich des gesamten Blechs. So entstand eine monumentale Form, gekennzeichnet von gestalterischer Leidenschaft und einem reichhaltigen emotionalen Inhalt. Das Grundmotiv des ersten Satzes ist das so genannte „Thema der Gewalt“ mit den charakteristischen Intervallen der kleinen Sekunde und der verminderten Quinte, exponiert von den Posaunen und der Tuba. Die thematische Arbeit mit diesem Thema beruht auf der Zergliederung in kleine Elemente, von denen das „Hauptmotiv“ mit dem Intervall der verminderten Quinte die größte Bedeutung erlangt; im Prozess der Weiterverarbeitung verändert sich dieses Intervall bisweilen zum Sprung einer kleinen Sexte oder einer Quarte, ist jedoch

---

Programm für sie entworfen habe. Stefan Śledziński zitiert dieses Programm in: *Zarys dziejów symfonii polskiej w XIX wieku* [„Abriss der Geschichte der polnischen Symphonie im 19. Jahrhundert“], in: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej, II: Od Oświecenia do Młodej Polski* [„Aus der Geschichte der polnischen Musik, II: Von der Aufklärung bis zum Jungen Polen“], Kraków 1964, S. 443. Auch Zdzisław Jachimecki erwähnt, dass die Symphonie den Titel „Polska“ trage (*Z uroczystości Chopinowskich we Lwowie* [„Vom Chopinfest in Lemberg“], in: *Przegląd Polski*, Bd. 178, 1910, S. 270).

<sup>7</sup>Zu diesen Begriffen siehe Hermann Erpf, *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde*, Mainz 1959, S. 119.

stets als Repräsentant des Themas zu erkennen. Das zweite Element dieses Themas ist die kleine Sekunde aufwärts (siehe Notenbeispiel 1).

Die anderen Themen des Satzes sind weniger charakteristisch. Ein von den Violinen exponiertes Thema (S. 35) trägt die Kraft in sich, unnachgiebig nach oben zu drängen, wohingegen das Thema der geteilten Violinen und des Englischhorns, das von Trillern und anderen Ornamenten der Celli begleitet wird, Energie der Bewegung und die Verwendung verminderter Intervalle auszeichnen. Sehr lyrisch ist das Solo der Klarinette (S. 59), deren Motiv von anderen Blasinstrumenten aufgenommen wird. Für das Ende des ersten Satzes wird dagegen der gebrochene Sextakkord gefolgt vom Schluss des „Themas der Gewalt“ genutzt. Hier kommt es zum höchsten Kulminationspunkt dieses Satzes, der während seines gesamten Verlaufs von Spannung gekennzeichnet ist.

Das „Thema der Gewalt“ verbindet alle Teile der Symphonie, denn es kehrt im dritten Satz zurück und im zweiten Satz zeigen sich seine einzelnen Motive in den Kontrapunkten zu den Themen. Den zweiten Satz beginnen die Celli und die Kontrabässe „misterioso“ und bilden den Hintergrund für das Thema der Klarinetten; dagegen ist das zweite Thema den geteilten Violinen zugeordnet und wird anschließend von Oboen und Flöten unterstützt, mit einem unruhigen Rhythmus der Pauken im Hintergrund. Dieser Satz hat die Form eines gespannten Bogens, jedoch ist die Klimax gedämpft.

Das Leitmotiv des dritten Satzes ist das schon erwähnte „Lied der Legionen“, das in den thematischen Prozessen auf verschiedene Art und Weise verarbeitet wird: durch Zergliederung in einzelne Teile und deren neue Zusammenfügung sowie durch Reduktion zum Beispiel nur auf die rhythmische Struktur bei einer melodisch veränderten Zeichnung. Paderewski bewies hier eine große Erfindungsgabe darin, wie man ein recht einfaches Thema einer melodisch-rhythmischen und – dank der reichhaltigen Instrumentierung – ausdrucksvollen Transformation unterziehen kann. Es muss betont werden, dass das Thema niemals in der Grundgestalt des Liedes erklingt. Paderewski griff auch hier zu einer Maskierung, weil er fürchtete, dass eine Aufführung seiner Symphonie in Warschau sonst nicht möglich sein würde. Bereits die erste Erscheinung des Liedthemas verfügt über einen veränderten



# Symphonie h-moll

## Das Thema "der Gewalt"

I.J. Paderewski

trb + tuba, cl  
S. 16-17

trb + tuba, cl  
ob, cor. ingl., cor, tr, vl I, II  
S. 17  
S. 20

tr  
vl  
vl I  
c. basson  
S. 50  
S. 51  
S. 82

vlc, ctb, cl  
S. 61

vl I  
tromb + tuba, tr, cor, c. basson  
S. 62  
S. 83  
S. 107

basskl, cor, vl I, II, vla  
vl I, II, ob, cor ingl.  
S. 110  
S. 111-112

vla + vlc  
tutti  
S. 144  
S. 168

Das Wiederholen des Themas im III Satz (S. 152)

Notenbeispiel 1: I.J. Paderewski, Symphonie h-Moll: Verarbeitung des „Themas der Gewalt“

Rhythmus und durch die Intervallveränderung von einer großen Sekunde zu einer kleinen verwandelt sich auch der Charakter von einem fröhlichen zu einem durch Schmerz gezeichneten; aber sowohl die anschließende aufwärts gerichtete Dreiklangsmelodik als auch die Reihe der Sekunden abwärts entsprechen den Grundzügen des zitierten Liedes. Das Thema ist deutlich hörbar sowohl im Fugato (S. 145) als auch bei der Änderung des Durdreiklangs zum Molldreiklang (S. 164), wodurch es wieder einen traurigen Charakter erhält; doch erst in der Analyse kann man aufzeigen, wie viele Transformationen dieses Thema durchläuft. Und hierbei geht es nicht nur um eine „anspielungshafte Tarnung“ des politisch brisanten Themas, sondern auch um die Präsentation einer hervorragenden kompositorischen Technik. Charakteristisch für Paderewskis Stil sind die chromatische Erniedrigung der Töne und die verkleinerten Intervalle, die der Melodie den spezifischen Charakter verleihen, sowie eine Harmonik voller Alterationen, Leittöne und verschiedener modulatorischer Ausweichungen (siehe Notenbeispiel 2).

Der dritte Satz exponiert noch viele Fanfaren- und Signalepisoden, Märsche mit punktierten und choralartigen Rhythmen, zum Beispiel die Themen der Sarrusophone (S. 106 und 141). Aus alledem entsteht eine große Tondichtung, die mit einer gewaltigen Coda ausklingt.

Wir haben es also in der Symphonie von Paderewski mit einer Apotheose der thematischen Prozesse zu tun und mit einer substanziellen Vereinheitlichung der großen symphonischen Form. Das Motiv „Noch ist Polen nicht verloren“ ringt mit dem „Thema der Gewalt“. Paderewski ist hier aber nicht bahnbrecherisch tätig, eher schafft er – für ideelle Ziele – ein großes symphonisches Gemälde, das sich anlehnt an die meisterhaften Muster der neuromantischen deutschen Musik. Obwohl die Instrumentation nicht selten zu dicht ist, zeigt sie eine gute Vertrautheit mit der Orchesterfaktur. Niemals zuvor gab es solch eine monumentale Symphonie in Polen. Überdauert haben ihre ideellen historischen Werte einschließlich der symphonischen, formalklanglichen Qualitäten. Jedoch war – wie Magdalena Dziadek schreibt – nach der Aufführung der Symphonie deren nationale Rückwirkung für den polnischen Musikwissenschaftler und -kritiker Zdzisław Jachimecki fraglich; der Autor äußerte seine Unzufriedenheit mit den „heimischen“ Gedanken, die für wagnerische Nachahmungen Platz

# Das Lied der Legionen „Noch ist Polen nicht verloren“

III Satz

I.J. Paderewski

vlc, ktb, cl kl, vcl, ktb

S. 6-7

basson

S. 8 S. 18-21

cor ingl, cl tromb + tuba

S. 93 3 S. 117

fugato vlc, vla, vl I (S. 147 vlc, vl II, cor ingl.) cl, vl II, vla

S. 145

vl, cl vl I (divisi)

S. 11 S. 148

vl I (divisi)

S. 162-163

cor vl I (divisi), vla, fl

S. 164-165 S. 184 S. 186

Reduktion zum Rhythmus

Notenbeispiel 2: I.J. Paderewski: Symphonie h-Moll: Verarbeitung des „Liedes der Legionen“

machten“. Aber nach der nicht besonders gelungenen Aufführung dieser Symphonie 1911 in Wien schrieb er über die großartige Technik und Kultur Paderewskis wie auch über die Aussage des dritten Satzes, der sich in einen „politischen Brief“ verwandle, „einen offenen, der in unserem Namen an die ganze Welt appelliert, in der Erinnerung jedoch an die schmerzhaften Vorkommnisse in unseren Herzen“.<sup>8</sup>

\* \* \*

Emil Młynarski schrieb seine Symphonie F-Dur im Jahre 1910 und widmete sie dem Schottischen Symphonieorchester Glasgow, das er leitete und mit dem er sie am 6. Februar 1911 in Edinburgh uraufführte. In einer etwas veränderten Gestalt wurde sie von Bote & Bock in Berlin als eine „Partitur zum Privatgebrauch“ herausgegeben. Dieser Ausgabe wurde eine mit der Abkürzung „H. V.“ unterzeichnete Besprechung der Ansatzpunkte der Symphonie beigelegt: „Die Themen sind ausnahmslos slawischen Charakters und schon die Tatsache, daß eine alte polnische Melodie, die untrennbar mit der Erinnerung an die großen kriegerischen Ereignisse und nationalen Erhebungen Polens verknüpft ist [*Bogurodzica* aus dem 14. Jahrhundert], sich durch das ganze Werk verfolgen läßt, führt zur Annahme, daß die Symphonie gewisse Momente von national-polnischer Bedeutung versinnbildlichen soll“. Schon die ersten Takte der Symphonie (Andante, T. 1) bringen das „Schicksalsmotiv“, „das fast auf jeder Seite der Partitur in den verschiedensten Formen und Wandlungen wiederkehrt – als Verkörperung des allgegenwärtigen Schicksals“. Das Allegro bringt das Hauptthema ritterlichen Charakters in den Holzbläsern. Ein „choralartiges Seitenthema (zuerst in den Hörnern)“ *Dei Mater Maria* (*Bogurodzica*), „das als polnische Hymne auf den Schlacht-

---

<sup>8</sup>Jachimecki, ebd., S. 271, und ders., *Muzyka w Krakowie* [„Musik in Krakau“], in: *Przegląd Polski*, Bd. 186, 1912, S. 432; zitiert nach: Magdalena Dziadek, *Ignacy Jan Paderewski a Młoda Polska muzyczna (dwugłos Adolfa Chybińskiego i Zdzisława Jachimeckiego)* [„I. J. Paderewski und das Junge Polen in der Musik. Zwiegespräch zwischen A. Chybinski und Z. Jachimecki“], Text eines Referates, das auf der I. J. Paderewski gewidmeten Konferenz der Philharmonie Bydgoszcz 2001 gehalten wurde.

feldern und in politisch erregten Zeiten gesungen wurde – tritt in der Entwicklung des Satzes immer stärker hervor“. Es gibt andere Themen, z. B. das pastorale Thema der Oboe und eine rhythmische Figur der Celli, über welcher sich die übrigen Themen „verweben“ wie in einem „heroischen Kampf“. Den Höhepunkt des Satzes bildet eine kanonische Durchführung des Hauptthemas in den Blasinstrumenten über dem Tremolo der Streicher; „der Satz schließt in einer heiteren Stimmung. Nur eine gedämpfte Trompete mahnt mit dem Einleitungsthema an das ‚Schicksal‘“.

Im Adagio beginnt „über einem Orgelpunkt auf F (in den Pauken, im Rhythmus des Schicksals-Motivs) [...] eine Episode wehmütigen Charakters (Melodie in den Violinen). Das Hauptthema [...] bildet das Thema der Einleitung [...], das hier vollständig durchgeführt wird: die Trauer der besiegten Helden, das Schicksal in seiner ganzen Tragik. Der Mittelteil des Satzes bringt ein neues Thema (Solo-Violine) voll tiefer Trauer und Resignation – die persönlichen Empfindungen in der allgemeinen Klage“. Das Hauptthema des Scherzos zeigt Verwandtschaft mit dem „Schicksalsmotiv“, das auch im Trio erklingt. In der Coda wird der zweite Teil des Themas zu einem Oberek ausgestaltet (der Autor des Programms geht irrtümlicherweise von einer Mazurka aus). Im Finale kehrt das „Schicksalsmotiv“ wieder in den Hörnern und taucht auch die Anfangsepisode aus dem Adagio wieder auf. „Das Hauptthema [...] (zunächst in der Baß-Klarinette) ist düster gehalten und seine Entwicklung erweckt den Eindruck einer unwiderstehlich vorwärtsdringenden Macht [...]. Nach einer gewaltigen Klimax erklingt (in den Trompeten) das zweite Thema“ und dann das Bruchstück einer charakteristischen „Cracovienne“, das mit dem Hauptthema kombiniert und variiert wird. Beim Höhepunkt des Satzes erscheint ein schon zuvor von den Trompeten präsentiertes Thema im Tutti und das Schicksalsmotiv in den gedämpften Hörnern und Streichern. „Das Schicksal ist überwunden. Die Coda beginnt. Ein eindrucksvolles Crescendo leitet zu dem zweiten Teil des ritterlichen Hauptthemas des ersten Satzes über [...] Noch einmal erklingt das Thema der Einleitung (Schicksal-Motiv) – Fortissimo und zum ersten Mal in Dur, wie eine Siegesfanfare. Dann klingt die Symphonie in einem mächtigen und brillanten, zuversichtlichen Schluß aus.“

In dieser Symphonie haben wir sowohl die Volksrhythmen des Obe-reks, eines Rundtanzes, und des populären Krakowiaks „*Albośmy to jacy tacy*“ („Weil wir halt so sind“) als auch das mittelalterliche Lied *Bogurodzica*, das in Polen als Hymne für die kämpfende Ritterschaft diente. Młynarski knüpfte also an das Idiom der „Volksnationalität“ an, das im 19. Jahrhundert herausgebildet wurde. Gleichzeitig griff er zur Tradition, zum Mythos der polnischen Mannhaftigkeit, gekrönt von der Gottesmutter (*Bogurodzica*). Über die symbolhafte Allegorie des Kampfes der Nation in der *Polonia*-Symphonie von Młynarski schrieb Antoni Sygietyński, dass sie verwandt sei mit der Tragik von Grottgerts *Polonia*, jedoch „nur in der Stimmung, nicht aber in der Technik, die Grottger nicht so meisterhaft beherrschte“.<sup>9</sup> Er begriff diese Symphonie als die Synthese „der polnischen Seele“ und der Schicksale der polnischen Nation. Er bezeichnete die Motive der historischen Katastrophe, das Begräbnis Polens, als den Höhepunkt des Schmerzes in den ausgedehnten Reminiszenzen der Hymne *Z dymem pożarów* („Mit den Rauchschwaden des Feuers“), mit der die Seele des Volkes, mitgerissen vom Echo des kriegerischen Erwachens, „im Gefühl seiner Robustheit, nach hundert Jahren eines scheinbaren Todes, mutig dem Siege zustrebt“<sup>10</sup> (siehe Notenbeispiel 3).

Młynarskis musikalische Sprache ist neoromantisch. Die Instrumentation ist plastisch und klarer als bei Paderewski, die Harmonie vielleicht strenger, nicht so chromatisiert, jedoch ist die Orchesterfaktur genauso reichhaltig und das Prinzip der zyklischen Einheit ebenso wesentlich. Diese Symphonie war lange Zeit vergessen und wurde 1976 zum 75. Jahrestag der Warschauer Nationalphilharmonie feierlich aufgeführt, als Ehrung für Młynarski, der das erste Konzert im Jahre 1901 geleitet hatte. Die Symphonie besitzt eine große geschichtliche Bedeutung. Sie ist ein Werk, das einen gewissen Prozess abschließt, nämlich die Suche der polnischen Musik nach einer Selbstbestimmung als nationaler Wert während der Zeit der Teilungen Polens.

\* \* \*

<sup>9</sup>Antoni Sygietyński, *Emil Młynarski*, in: *Tygodnik ilustrowany* 1911, Nr. 17, S. 326f.; nach Sygietyński trägt diese Symphonie den Titel „Polonia“.

<sup>10</sup>Ebd.

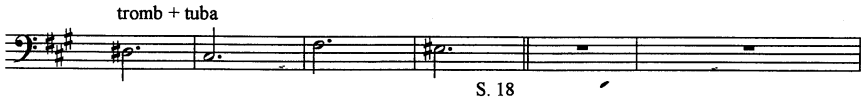
## Symphonie F-dur

E. Młynarski

Das Thema "des Schicksals"



Das Thema "Bogurodzica" (Gottes Mutter)



Im gleichen Zeitraum – zu Beginn der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts – entstand auch die Symphonie e-Moll von Mieczysław Karłowicz. Er begann sie am Ende der 1890er-Jahre zu schreiben, beendete sie 1902 und führte sie am 21. März 1903 mit den Berliner Philharmonikern auf, zwei Wochen später auch in Lemberg. Vor der Lemberger Aufführung veröffentlichte er in der Zeitung *Słowo Polskie* das literarische Programm der Komposition.<sup>11</sup> Obwohl die Symphonie aus der ersten Schaffensperiode des Komponisten stammt, drückt sie bereits eine ganz andere Ästhetik aus als die später entstandenen Symphonien von Paderewski und Młynarski. Karłowicz war von der Philosophie Nietzsches inspiriert, von den Ideen des Pessimismus und gleichzeitig von einer universellen Stilistik, wie sie von den Modernisten verkündet wurde. In musikalischer Hinsicht nahm er sich die Neudeutsche Schule zum Vorbild, orientierte sich an Richard Strauss, auch an Tschaikowski und den Schöpfern der nationalen Schulen; daran anschließend gestaltete sich sein charakteristischer individueller Stil in seinen späteren Werken, sechs symphonischen Dichtungen. Die Instrumentation dieser Symphonie weist noch den frühen, akademischen Stil Karłowicz auf, mit homogenem Klang der Instrumentengruppen nach dem Muster des Chores sowie mit klassischen Unisono-Tutti, aber auch mit scharfen Dissonanzen und düsteren Farben. Das Programm der Symphonie, die den Titel *Odrodzenie* („Wiedergeburt“) trägt, ist – wie Leszek Polony schreibt – „ein eigenartiges Gemisch verschiedener literarischer und philosophischer Motive“, das Fin de siècle und Positivismus widerspiegelt, Nietzsches Willen zum Kampf sowie „ein träumerisches Nachsinnen über das Jenseits“.<sup>12</sup> In der Introduction des ersten Satzes (im Programm als „Requiem aeternam“ bezeichnet) exponiert Karłowicz das Leitmotiv, das die „Wiedergeburt“ ankündigt (Fanfarenmotive mit Tonrepetitionen in den Trompeten oder den Hörnern) und im Finale dem erhabenen Choral vorangeht – dem wahren Thema der Wiedergeburt. Die Themen entsprechen exakt dem Programm: „düsterer, unheimlicher Gesang“, „Wehmut und nicht enden wollende Traurigkeit“ und die

---

<sup>11</sup> *Słowo Polskie* (Lemberg) 1903, Nr. 161.

<sup>12</sup> Leszek Polony, *Einleitung*, in: Mieczysław Karłowicz, *Sinfonie op 7 e-Moll*, *Aufstellung für Orchester* (Werke IV), Kraków 1993, S. XIV.



Ankündigung der Wiedergeburt in der Introduktion; „ermüdende Tage“ werden von der sich wellenartig entwickelnden Motivik des Allegros evoziert. Das lyrische Thema, zuerst in der Oboe und dann in den Violinen, entspricht „den Gedanken an die Zukunft“, aber das neue Motiv der Blechbläser führt zum Kulminationspunkt, zur Idee des Schicksals.

Der zweite Satz gibt den Charakter einer Welt der Nachtträume wieder; dagegen erklingt im Scherzo ein wahnsinniger Wirbel, „das leidenschaftliche Liebeslied“, das jedoch zur Erfolglosigkeit verurteilt ist. Das von den Fanfaren eingeleitete Finale zeigt das heroische Thema, danach das zweite, sehnsüchtige Thema in der Oboe und eine Variante der Hymne der Wiedergeburt, die noch vor der Coda zurückkehrt. Das Programm endet mit den Worten: „Der ersehnte Augenblick ist da, die Fesseln sind gesprengt. Triumphierend und froh, den Blick ins Jenseits gerichtet, steht die Seele da und weist allen Völkern den Weg zur Auferstehung“.<sup>13</sup> Das ist keine politisch-nationale Anspielung, sondern ein Programm, das die geistige Zerrissenheit des Komponisten Karłowicz widerspiegelt – Melancholie, Tragik in der Liebe, die Frage nach dem Geheimnis des Seins und des Todes. Dennoch wurde das Programm dieser Symphonie als Erwartung der künftigen Wiedergeburt der gesamten Nation interpretiert.<sup>14</sup>

In der *Berliner Börsenzeitung*<sup>15</sup> wurde nach der Uraufführung der Symphonie ihr erster Satz als wenig symphonisch bezeichnet und auf das attraktive Hauptthema sowie den Übergang zur Reprise aufmerksam gemacht. Im zweiten Satz wurden der Mittelteil und der Schluss als interessant anerkannt. Das tanzlustige Scherzo führt – nach Meinung der Kritik – zum in symphonischer Hinsicht besten Teil des Werkes Karłowicz mit einem feierlichen Thema, das in eine holde Melodie übergeht, daran anschließend in eine trauermarschartige Ge-

---

<sup>13</sup>Programm der Symphonie, ebd., S. XXIVf.

<sup>14</sup>So schrieb Jan Skrzydlewski in *Dziennik Polski*, 9.4.1903, S. 3, nach der Aufführung der Symphonie in Lemberg, sie sei „ein Symbol der künftigen Wiedergeburt der ganzen Nation“.

<sup>15</sup>Zitiert nach dem Text von Robert Wendell im CD-Booklet: Mieczysław *Violin Concerto in A Major op. 8* [...], *Symphony in E Minor op 7* „The Revival“, The Orchestra of Pomerania conducted by Bohdan Wodiczko 1973; by Bohdan Wodiczko 1973; Olympia.

stalt und dann schließlich die Symphonie mit der gewaltigen Hymne abschließt.

\* \* \*

Zwei große Ideen – Polen und seine Wiederherstellung – verflochten sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts in einem letzten gewaltigen Akkord der Unabhängigkeitsthematik. Eine Annäherung der musikalischen Struktur an die polnische Realität während der Zeit der Teilungen, an die realen Bedingungen, drohte entweder zu deren Illustration oder zu oberflächlicher Volkstümelei zu werden. Aber bei Paderewski, Młynarski und Karłowicz ist die programmatische Schicht ziemlich harmonisch auf die Musikstruktur abgestimmt. Die Themen wurden mit Sachkenntnis der thematischen Prozesse und der Instrumentation verarbeitet. Aus diesem Grund behalten diese Werke nicht nur ihre ideologische, sondern auch ihre künstlerische Bedeutung.

Der Beginn des 20. Jahrhunderts erbt vom vorhergehenden Jahrhundert eine deutliche Spaltung der Musikkultur: auf der einen Seite die großen Formen und hohen ästhetischen Ansprüche, die an das Werk gestellt werden, auf der anderen Seite eine Vereinfachung – also die Einteilung in hohe und populäre, ja geradezu triviale Musik. Gleichzeitig kam die Forderung der Modernisten auf, die Kunst aus ihren Gebrauchsfunktionen herauszulösen, erfolgte die Suche nach neuen Techniken gegen die Bedürfnisse der Hörer, darüber hinaus auch noch verbunden mit dem Zerfall des tonalen Systems. Die Bindung der Neoromantiker an das Publikum war noch garantiert, in der neuen Musik hingegen kam es zu einem Hiatus zwischen Schöpfer und Rezipient. Es wäre nur schwer vorstellbar, dass die Ideen, von denen die analysierten Symphonien durchdrungen sind, zum Beispiel mit der Technik der Dodekaphonie hätten realisiert werden können und nicht in der musikalischen Ausformung mit den reichhaltigen neoromantischen Mitteln. Die Idee, die musikalische Struktur und der historische Kontext bildeten in diesen Werken ein integriertes Ganzes.

(deutsch von Michael Schmelz)